DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.81355.1422

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۰، بهار ۱۴۰۲، صص ۴۷-۶۵
مقالهٔ پژوهشی

شرحی بر قصیدهٔ جَملیّه یا
شرحی بر روایت یک خاطرهٔ جمعی

تاریخ دریافت: ۲۸ اسفند ۱۴۰۱ / تاریخ پذیرش: ۱۷ خرداد ۱۴۰۲

نسترن شهبازی[۱]
حسین بیات[۲]

چکیده

توجه روایت‌شناسان به‌گونه‌ای از زاویه‌دید ما-راوی که قابل‌تقلیل به انواع دیگر روایت نباشد، ریشه در مطالعات میان‌رشته‌ای دارد که در آن‌ها تلاش شده است اثبات گردد اساساً روایتگری به‌صورت جمعی امکان‌پذیر است. یکی از ژانرهایی که می‌تواند بستر کارآمدی برای به‌کارگیری این شیوه باشد، خاطره‌گویی به‌صورت جمعی است. ژانر خاطره با پیروی از الگوی کارکرد ذهن پرداخته می‌شود و برای باورپذیر شدن روایت، نویسنده حتی خطاهای رایج در فرآیند تداعی معانی در ذهن را نیز شبیه‌سازی می‌کند. از سوی دیگر خاطرهٔ جمعی که از زبان راوی جمعی روایت می‌شود، از ظرفیت‌های منحصر به‌فردی مثل غلبه بر محدودیّت اوّل‌شخص مفرد (به شکل کلاسیک) و محصور نبودن در زمان و مکان بهره می‌برد. این پژوهش با خوانش داستان شرحی بر قصیدهٔ جملیه که روایتی در ژانر خاطره با روایتگری جمعی است، نشان می‌دهد گلشیری چگونه امکانات این دو مقوله را در تلفیق با یکدیگر در داستانی واحد به کار برده و چگونه با افزودن لحن کهن‌گرایانه و طنزگون، سبکی نوآورانه در ما-روایت ایجاد کرده است که از طرفی مؤید راوی جمعی عاملی برای فاصله‌گذاری باشد و از طرف دیگر جهت‌گیری نویسنده را در قبال سوژه مرکزی داستان که تصویری آیینی-شبه‌مذهبی است، نشان دهد.

کلیدواژه‌ها: ما-راوی، شرحی بر قصیدهٔ جَملیّه، گلشیری، خاطره جمعی، روایت جمعی.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
E-mail: Shahbazi_nastaran@yahoo.com

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران، ایران.
E-mail: H.bayat@khu.ac.ir

۱. مقدمه

به‌رسمیّت شناخته شدن روایتگری جمعی، محصول مشترک مطالعات میان‌رشته‌ای در پدیدارشناسی، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی اجتماعی است که در قالبی فلسفی امکان عمل روایت به‌صورت مشترک را اثبات می‌کند و خاطره، ازجمله ژانرهای مورد اتّفاق نظری است که می‌تواند توسط یک ما-راوی نقل شود. مای خاطره‌های جمعی طیف وسیعی از روایت‌ها را شامل می‌شود که می‌توان با بهره‌گیری از مؤلفه‌های روایت‌شناختی میزان کیفیّت آن را سنجید. «تحوّلات تاریخی و یادبود مشترک باعث ایجاد خاطرات جمعی می‌شود و به راویان اجازه می‌دهد تا یک رضایت متقابل را بازسازی کنند. گزارش تجربه‌های فراشخصی تمام نوشته‌های تاریخی که شامل زندگی اخیر ما نیز می‌شود، با حافظه جمعی و روایت ما هم‌مرز است» (Fludernik, 2011: 114). داستانی که در این قالب شکل می‌گیرد اقتضائات خاص خود را دارد و قرار است عملکرد طبیعی در یادآوری خاطره را شبیه‌سازی کند. یکی از بهترین نمونه‌ها در این قالب، داستان شرحی بر قصیدهٔ جملیه (۱۳۶۹) یکی از پنج داستان گلشیری است که با زاویه‌دید ما-روایت نوشته شده‌اند. همان‌طور که تولان اشاره کرده است، هدف از این دست داستان‌های گروهی «یادآوری خاطرات گذشته و پیوندهای اجتماعی است و تأکید بر خود وقایع نیست، بلکه ترسیم کردن تصویری غنی از آن موقعیّت است» (۱۳۹۸: ۲۹۷). در داستان شرحی بر قصیده جملیه نیز روایتگر، یک مای انحصاری[1] شامل دوازده مرد بازنشستهٔ ساکن ساری است که با قطاری متشکل از ۲۵ شتر که در واقع دیهٔ چشم آسیب‌دیدهٔ فرزند یکی از شهروندان است، مواجه می‌شوند. تمام ماجرا، خاطرهٔ تلاش آن‌ها برای سامان‌دهی اوضاع است. این داستان گلشیری به لحاظ ساخت، ابعاد بلاغی و دیدگاه روایی[2] فرم منحصربه‌فردی دارد که قابل مداقه و مطالعه است.

از یک سو زبانی که گلشیری به‌عنوان لحن برای ما-راوی خود برگزیده است، حاوی ارجاع‌های پیاپی به فرهنگ اسلامی-ایرانی است که به دلیل ظرفیّت‌های فرهنگی خود با ژانر روایی خاطره‌گوی داستان متناسب است؛ زیرا همان‌گونه که مولر فانک عقیده دارد «روایت و یادآوری دو جنبه از یک مجموعه واحد یعنی فرهنگ است... فرهنگ، قلمروی هویّت و ایجاد تفاوت، را می‌توان به‌عنوان مجموعه‌ای پویا از روایت‌های پنهان کم‌وبیش سلسله مراتبی توصیف کرد که نه‌تنها جنبه گذشته‌نگر دارند، بلکه جنبه غایت‌شناختی آینده‌نگر نیز دارند» (MulleFunk, 2003: 208). جدا از بحث ساختار متناسب، در محتوا نیز تصویر مرکزی داستان بیان‌گر آیین و قاعده مذهبی است و همان‌گونه که شیری در جادوی جن‌کشی اشاره می‌کند، می‌توان نگاه طنزآمیز و طعن‌آلود ما-راوی در داستان را

1. Inclusive 'We'

2. Perspective

نشان‌دهندۀ موضع گلشیری دانست (شیری، ۱۳۹۸: ۱۴۶).

از سوی دیگر محصول مشترک ژانر خاطره‌گو در تلاقی با زاویه‌دید و دیدگاه روایی خاص، درحالی‌که موضوع اصلی داستان یک خیر جمعی[1] است، نشانگر نزدیک شدن گلشیری به تکنیک‌های بازنمایی ذهنیّت جمعی-یعنی کامل‌ترین شکل روایتگری جمعی است. علاوه بر این‌ها به نظر می‌رسد استفادۀ عامدانۀ گلشیری از روایتگر جمعی ارتباط معناداری با بلاغت و زاویه‌دید داستان داشته باشد بنابراین در این نوشتار تلاش خواهد شد با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی نشان داده شود چه ارتباطی میان ژانر، سبک و روایت در این داستان وجود دارد که روایتگری جمعی را به بهترین شیوۀ ممکن برای قرار دادن خواننده در جریان نمایش خاطرۀ جمعی بدل می‌کند.

۱-۱. پیشینه

غلامی و رضوانی در گفت‌وگویی با نام «مجادله با قصیدۀ جملیه»، به بررسی وجوه نمادپردازانۀ داستان پرداخته‌اند و تعارض‌های برجسته‌سازی‌شدۀ داستان را در باب مسئلۀ محوری، یعنی برهمکنش سنّت و دنیای مدرن نشان می‌دهند (۱۳۹۹: ۹-۸).

خانجانی در مقاله‌ای به نام «از کجا می‌آیی ای اقبال پی» داستان شرحی بر قصیدۀ جملیه را مرور کرده است؛ در این مقاله، خانجانی گلشیری را در پرداخت استعاره دربارۀ مفاهیم کلیدی داستانش ناموّفق می‌داند و عقیده دارد این داستان به دلیل بدل شدن استعاره‌ها به سمبل بر خلاف داستان‌های فتحنامۀ مغان و معصوم پنجم در انتقال مسئلۀ تقابل سنّت و مدرنیته ناکام بوده است (۱۳۹۹: ۸).

روزبه در پژوهشی تطبیقی داستان شرحی بر قصیده جملیه و زیباترین غریق جهان مارکز را با یکدیگر مقایسه کرده است و میان این دو داستان به لحاظ درون‌مایه سمبلیک، طرح و چارچوب داستانی و بهره‌گیری از کلان نماد مسلط بر اثر، شباهت‌هایی نشان داده است (۱۳۹۵: ۵۹).

جاهدجاه و رضایی نیز که در مقاله‌ای این داستان را ذیل معرفی انواع ما-روایت مرور کرده‌اند، گروه راوی داستان را تمثیلی از جامعه در نظر می‌گیرند که «بهترین گزینه برای راوی آن، اوّل شخص جمع است تا به این وسیله هم امکانی برای سهیم کردن جمع در کنش‌های جمعی داستان فراهم شود و هم مناسبت بیشتری میان راوی و پس‌زمینه‌های اجتماعی داستان به‌وجود آید» (۱۳۹۲: ۶۹).

1. Common good

۲. بحث و بررسی

۲-۱. خلاصهٔ داستان

گروهی از سالمندان شهر ساری در پی ورود دسته‌ای شتر که دیهٔ چشم آسیب‌دیدهٔ پسر سید اسماعیل بنّا است، تلاش می‌کنند اختلال ایجادشده بر اثر ورود شترها به شهر و نزاع میان دو طرف دعوا را حل‌وفصل کنند. آن‌ها ابتدا، به جای سید اسماعیل برگهٔ تحویل شترها را امضا می‌کنند، سپس وقتی متوجّه نمی‌شوند چطور باید شترها را تغذیه کنند تا باعث مزاحمت برای مردم نشوند، نزد فرستندهٔ شترها، حاجی بمانی می‌روند تا از او بخواهند شترها را از شهر بیرون ببرد. حاجی بمانی نمی‌پذیرد و راویان مجبور می‌شوند با هم‌فکری هم و کمک اهالی شهر، چند روز از شترها نگه‌داری کنند. در این میان از سویی یکی از اعضای گروه راویان، سرحدی، می‌میرد و از سوی دختر سید اسماعیل به دلیل ترس از شترها، تب می‌کند و جان می‌سپارد. سید اسماعیل نیز تصمیم می‌گیرد شغل بنّایی را کنار بگذارد و به پروش و فروش شتر به‌عنوان دیه مشغول شود. او درنهایت کاروانسرایی متروکه را از صاحبش اجاره می‌کند و شترها با کمک گروه راویان و اهالی شهر با مراسمی شبه‌آیینی، به آنجا منتقل می‌شوند. در انتها نیز مکان استقرار شترها به محلّی برای گردهم جمع شدن و معاشرت این گروه راوی تبدیل می‌شود. پس از این حوادث، شترها که پیش‌تر عامل برهم خوردن نظم و تعادل شهر بودند، به‌عنوان عنصری عادی در شهر حضور دارند.

۲-۲. ژانر خاطره

خاطره تلقّی کردن داستان شرحی بر قصیده جملیه، جدا از اشاره‌های جسته‌گریخته در طول روایت، معلول بیان جملهٔ مستقیمی از راوی در میانهٔ داستان است:

> اگر آدم‌ها همت نکنند، خاطرهٔ شتر که هیچ، حتی حضور قاهر آن کویر لوت هم فراموش‌مان می‌شود. نباید گذاشت. این‌ها را حالا ما با این نیت خیر است که می‌نویسیم (۱۳۸۲: ۳۹۸).

خاطره‌گویی یکی از معمول‌ترین و باسابقه‌ترین ژانرهای روایت گذشته‌مبنا است. آلوت با نگاهی تبارشناسانه خاطره‌گویی را پس از شیوهٔ نقالی حماسی، دومین شیوهٔ فراگیر در نقل می‌داند و عنوان می‌کند که از «کیفیت گرما و حرارتی برخوردار است که انتظار می‌رود شخص نسبت به کار و بار خود بروز دهد» (۳۹۷-۳۹۸). پیش‌فرض این ژانر پدیدآیی آن بر اساس رخ‌دادی واقعی است. ژنت نیز این ژانر و ژانر تاریخ را در دستهٔ حکایت‌های واقعی در برابر حکایت‌های تخیلی قرار داده است (۱۳۹۲: ۱۴۲). هرچند در خاطره‌گویی اساس بر بازگویی واقعیّت است، «اما انعکاس آن عیناً مانند واقعیت نیست و ذهن در واقعیت دخل و تصرف بسیار می‌کند و حتی گاهی چیزی را انعکاس

می‌دهد که انسان تصور می‌کند واقعیت دارد اما چنین نیست» (اخوت، ۱۴۰۰: ۲۱). در چنین حالتی جمع بودن راوی می‌تواند کارکردی دو وجهی داشته باشد: از یک سو می‌تواند با متفاوت نمایش دادن واقعه‌ای مشترک، شیوه‌ای غیرقابل‌اعتماد را در داستان بیافریند و از سوی دیگر با تمرکز و هماهنگی در نقل مشاهدات می‌تواند شاهدی بر یکپارچگی و نتیجتاً واقعی بودن حادثه‌های داستانی باشد. بسیاری از آثار درخشان ادبیات داستانی، یک‌سره یا در بخش‌هایی از این شیوه بهره گرفته‌اند. این شیوه که بر مبنای یادآوری شکل می‌گیرد، منطقاً به آگاهی اوّل‌شخص محدود خواهد بود و به دلیل اصل تداعی، انتظار می‌رود به تبعیّت از کارکرد ذهن، در برخی جهات مانند یادآوری ناقص عمل کند. در این داستان، نمود این بخش در شکل‌های مختلفی دیده می‌شود:

۱-در عبارت‌هایی که راوی در آن‌ها حالتی از تردید و احتمال به جمله‌های خود افزوده است؛

-**انگار** هنوز خواب بودیم. (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۸۷)

-چند تایی هم **شاید** به این امید که آن گذشته باز گردد، با همان لباس خانه و دمپایی به پا رفتیم تا رسیدیم به میدان ساعت. (همان: ۳۸۷)

-بچه‌های مدرسه‌رو هم **حتماً** شیر شده بودند و سنگ‌هاشان را پرت کرده بودند...(همان: ۳۸۹)

-به دمپایی‌هامان یا بند کفش‌هامان نگاه می‌کردیم و می‌رفتیم که دیدیم صف ما اوّل ایستاد و **انگار** بخواهد از کوچهٔ کنار تکیه برود به چپ بپیچد. (همان: ۳۹۲-۳۹۳)

-بالاخره خودش منصرف شد، **شاید** او هم خاله سکینه را دید...(همان: ۳۹۹)

-پشت سر آن‌ها هم **حتماً** چهار سنج زن بودند...(همان: ۴۰۲)

-...دست تکان می‌دادند یا دست دراز می‌کردند تا **مگر** دست‌شان برسد...(همان: ۴۰۳)

۲-تعداد را دقیق مشخص نمی‌کند و از تقریب استفاده می‌کند؛

-**خیلی از ماها** از پله‌ها پایین دویدند...(همان: ۳۸۷)

-**یکی-دو ماشینی** هم که بودند صبر کردند...(همان‌جا)

-**یکی-دو تا** هم که جرئت کردند و رفتند، زود برگشتند...(همان: ۳۸۸)

-**چند تامان** مردک بیابانی را گرفتیم...(همان: ۳۹۰)

-**پنج-شش** نفر بودند...(همان: ۳۹۲)

-**چند تامان** هم رفتیم آی‌دشت...(همان: ۳۹۶)

۳-از افراد مورد نظرش در گروه اسم نمی‌برد:

-**یکی‌مان** می‌دانست، می‌گفت مال آن طرف کویر است...(همان: ۳۸۸)

-حتی می‌خواست انگشت اشاره‌اش را باز کند و بزند به استامپ تا بعد بزند پای رسید که دست **یکی از ماها** بود...(همان: ۳۸۹)

-حتی **یکی‌مان** گفت: «برو شکر کن که پسرت را نکشت و گرنه...» (همان: ۳۹۰)

-**یکی‌مان** عقل کرد و گفت...(همان: ۳۹۴)

-**دو تامان** که با جوان‌ها رفتند...(همان: ۳۹۵)

- فقط **یکی‌مان** گرفت...(همان: ۳۹۶)

-با همه‌مان مصافحه کرد، اما فقط توی گوش **یکی‌مان** گفته بود...(همان: ۳۹۷)

-گلوله‌ها را دست به دست می‌دادیم و **یکی‌مان** توی گلوی شترها می‌انداخت...(همان: ۴۰۲)

همهٔ این نمونه‌ها نشان می‌دهند گلشیری سعی کرده است محدودیت‌های حافظه را در پرداخت داستان منعکس کند. علاوه بر این نمونه‌ها می‌توان محدودیت‌های زمان، مکان و «تصویرپردازی و توصیف دقیق» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۳۷) را نیز از دیگر مسائلی دانست که می‌توانند برای اوّل‌شخص محدودیت‌آفرین به شمار بیایند. در این شیوه، «آنچه قهرمان داستان نمي‌تواند بگويد نويسنده نيز نمی‌تواند و بنابراين گسترهٔ آشکارسازي و جذابيتش محدود است» (مارتین، ۱۳۹۱: ۹۸)؛ اما به‌نظر می‌رسد راوی داستان شرحی بر قصیده جملیه از تعدادی از این خطاها و محدودیت‌ها مبری است و دلیل این امر، بهره‌گیری نویسنده از امکانات شیوهٔ روایتگری جمعی است.

۲-۲-۱. راوی خاطرهٔ جمعی

۲-۲-۱-۱. منِ ما

روایتگر جمعی که می‌تواند برآیند یک حافظهٔ گروهی باشد، بهترین گزینهٔ ممکن برای نقل خاطره‌ای است که می‌توان آن را با صفت جمعی شناخت؛ مشابه روندی که در روایتگری این داستان رخ می‌دهد. روایتگر جمعی داستان شرحی بر قصیده جملیه متشکل از منِ آغازین داستان + دیگرانی است که از جملهٔ دوم وارد «ما»ی انحصاری روایت می‌شوند:

> از خواب بیدار شده و نشده، صدای زنگ‌ها را شنیدیم، انگار هنوز خواب بودیم. نه، همان صدای آشنای زنگوله بود که زنجیروار می‌زد. آن روزها همیشه از سوی شالی‌ها می‌آمدند، تا می‌رسیدند زیر

پنجرهٔ آدم و مدتی، انگار فقط برای تو بزنند، زیر پنجره می‌ایستادند و می‌زدند و بعد می‌رفتند و همچنان زنجیروار زنگوله‌هاشان صدا می‌کرد. (۱۳۸۲: ۳۸۷)

این منِ ابتدایی با تمسّک به یک اتفاق، یعنی شنیدن صدای زنگوله، روایت خاطره‌گون را در پاراگراف دوم داستان آغاز می‌کند. بحران ابتدایی داستان در نقطهٔ صفر روایت، در زمان حال همان عاملی است که شکل جمعی روایتگر را شکل می‌دهد زیرا «گفتمان مربوط به هویّت یک‌پارچه را غالباً به‌مثابه پاسخی حمایت‌آمیز و حسرتمندانه به موقعیتی بحرانی تلقی کرده‌اند؛ چنان‌که گویی بی‌هنجاری و هشدار هویّت، ملازم یکدیگرند» (دوبه، ۱۳۹۰: ۴۱). در حقیقت روایت او شرح پدیدآمدنِ موقعیّت حال حاضر است که با عبارت «همان صدای آشنا» بر مداوم بودن آن تأکید شده است؛ به این صورت این من آغازگر، خاطره را از محدودهٔ به‌خاطر آوردن ماوقع منحصر به ذهن خود، خارج می‌کند و به یک جمع نسبت می‌دهد. من منفرد در این داستان در واقع نقش گوینده‌ای را ایفا می‌کند که بر شکل‌گیری هم‌گرایانهٔ یک خاطره مشترک تأثیر مستقیم دارد. طبق تئوری‌های روان‌شناختی او «راوی غالب» این خاطرهٔ جمعی است؛ کسی که راوی مسلّط است و بیش‌ترین تأثیر را بر شکل‌گیری خاطره جمعی می‌گذارد. (Cue et al, 2006). ردّ پای او در قسمت‌های دیگر، عموماً در دو جنبه دیده می‌شود؛

۱-قضاوت‌ها و ذهنیّت‌های فردی که به فراخور موقعیت راوی آن‌ها را در ذهن مرور می‌کند، در این قسمت‌ها می‌توان استفاده از ضمیر ما به جای من را نمودی از فرافکنی تلقی کرد. این‌گونه ذهنیّت‌ها، می‌توانند معادل مفهوم سرایت اجتماعی باشند:

اما راستش هیچ‌کدام جرئت نداشتیم چشم در چشم هم بیندازیم. تازه توی خانه‌هامان مگر چه خبر بود؟ نرسیده باید می‌رفتیم توی صف نمی‌دانستیم چی و بعد هم دنبال مادر بچه‌ها راه می‌افتادیم تا اگر از دم جارویش یک تکه کاغذ یا یک خال پرز قالی جا مانده باشد، قر بزنیم تا بل‌که سرکوفت بشنویم که: «آخر مرد، تو را چه به این کارها؟ برو یک کاری برای خودت دست و پا کن.» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۹۲)

بلوز آستین‌کوتاه هم پوشیده بود. پوستش به چه سفیدی بود. یک هوا هم چاق بود. چه بهتر. توی چارچار زمستان وقتی حتی آتش کرسی استخوان‌های پوک آدم را گرم نمی‌کند، به یک نیم‌غلت می‌شود رفت پهلوش و گلو را گذاشت روی شانهٔ گرمی که...توی دل‌مان گفتیم، استغفرالله، گفتیم، خدا ببخشد به شوهرش. (همان: ۳۹۳)

بعد همه چیز روی پیکره افتاد. همیشه همین‌طور است، اوّل آدم نمی‌داندچه بکند، اما تا آستین بالا زد و به یکی دو تا کار رسید، بقیه‌اش خود به خود درست می‌شود. (همان: ۳۹۵)

این‌ها را ما صد بار شنیده بودیم، صله ارحام که هیچ، کار به جایی رسیده بود که برادر برادر را نمی‌شناخت. بعید هم نبود روزی برسد، چند سال اگر آدم به مأموریت می‌رفت، خواهر تنی‌اش را نشناسد و بعد... خوب زنای با محارم که از آسمان نمی‌آید. (همان: ۳۹۶)

۲-اشاره‌های تلویحی به محدودهٔ زمان و مکانی که در آن قرار دارد؛ این قسمت‌ها بخش‌هایی از داستان هستند که اعضای این ما چند بخش شده‌اند و او همراه یکی از این بخش‌ها است و آگاهی‌اش نسبت به رخ‌دادهای دیگر وابسته به اطلاعاتی است که از رهگذار نقل شدن به او منتقل می‌شود یا در بخش‌های دیگری که اعضای گروه ما، چیزی را به راوی اطلاع می‌دهند:

-یکی دیگر هم آمد که دارد زنگ در خانهٔ سید را می‌زند اما کسی باز نمی‌کند. (همان: ۳۸۸)

دوستان خبر آوردند که سید را پیداش نکرده‌اند، اما زنش گفته بود: «از صبح دارد دنبال جایی می‌گردد که این‌ها را ببرد.»

دختر پنج‌ساله‌اش تب کرده بود، گفته: «رفته بوده پوستهٔ هندوانه بریزد جلو شترها، آن اوّلی پر دامنش را به دندان گرفته.» (همان: ۳۹۷)

-ظهر شنیدیم اهالی میدانچهٔ تکیه هر چه آشغال دارند می‌ریزند جلو شترهای زبان‌بسته...(همان: ۳۹۸)

منطقاً نیز «یک گروه ممکن است از نظر مکانی (و زمانی) پراکنده باشد، به این معنا که اعضای گروه از نظر مکانی (یا زمانی) به معنای علّی به هم مرتبط نیستند» (Tuomela, 2007: 146) اما در عین حال تحت‌عنوان گروه، اشتراکات مختص خودشان را حفظ می‌کنند. علی‌الخصوص زمانی که ما-راوی در ساخت نشان دهد که متشکّل از من‌های به‌هم پیوسته است، تکثّر موجود در گروه نمودی دوچندان خواهد داشت.

۲-۲-۱-۲. ما-راوی

شناخت افراد از دیگران بر خلاف شناخت از خود، بی‌واسطه نیست. فهم منظور دیگران مستلزم کنش آن‌ها و برداشت از این کنش برای فهم مقصود است اما آنچه با نام ذهن جمعی شناخته می‌شود، در حقیقت ریشه در یک درهم‌تنیدگی و وفاق جمعی دارد و در این حالت روایت از صدایی واضح به صدایی مشترک با مرجع نامشخّص بدل می‌شود [مثل صدایی که از یک گروه کر به گوش می‌رسد.] البته روایتگری اوّل‌شخص جمع، مثل روایت‌های اوّل‌شخص مفرد سطوح گوناگونی دارد که هر یک منطق روایی خاص خود را دارند و همان‌طور که بختا به‌درستی استدلال کرده است، «ذهنیّت جمعی» کامل‌ترین نوع روایتگری جمعی است. (166 :2017) اما در همهٔ این انواع و سطوح گوناگون

روایت جمعی، «از ضمیر ما برای ارائه یک حساسیّت مشترک و جمعی و بیان یک آگاهی مشترک» (Richardson, 2011: 14) استفاده می‌شود. در داستان شرحی بر قصیده جملیه، منطق روایی، وابسته به ژانر خاطره‌گوی معطوف به حافظهٔ جمعی، حول محور یک حادثه و موقعیّت خارق‌العاده شکل گرفته است و راوی با استفاده از ما-روایت تلویحاً ادّعا می‌کند این خاطره را با ذهنیّت جمعی تعریف می‌کند:

> حافظه جمعی متکی بر روایت‌های فرهنگی ارائه شده است که گذشته را رمزگذاری می‌کند تا آن را معنادار و در دسترس زمان حال قرار دهد. گذشته را فقط می‌توان به‌صورت گفتمانی و بلاغی، به‌عنوان بخشی از یک فرآیند گفتگوی بین اعضای اجتماعی یا سازمان‌هایی که به‌طور جمعی شناخته می‌شوند، به خاطر آورد. (Prager, 2001: 2225)

بنابراین همان‌طور که پیش‌تر در نمونه‌ها اشاره شد، واضح است که به اعتبار برخورداری از امکان آگاهی جمعی، برخی محدودیّت‌های اوّل‌شخص خاطره‌گو در روایت جمعی وجود نداشته باشد. از سوی دیگر جدا از نقش انکارناپذیر منِ مستتر در مای روایت جمعی شرحی بر قصیده جملیه، ما-راوی نقل‌کنندهٔ ماجرا جنبه‌های پررنگی از گروه بودن را در روایت از خود بروز می‌دهد. در راستای گروه‌گرایی مای روایتگر در هر دو وجه ساختی و محتوایی می‌توان در داستان مصداق‌هایی یافت. در بُعد محتوایی هر دو حالت وجدان جمعی و بازنمایی جمعی در داستان دیده می‌شود. وجدان جمعی در قسمت‌هایی از داستان بروز می‌کند که ما-راوی خودش را در قبال حل ماجرای پیش آمده مسئول می‌داند: گفتیم، برویم با حاج بمانی حرف بزنیم تا بلکه خودش این‌ها را ببرد آی‌دشت...با سید هم بایست حرف می‌زدیم تا مبادا به فکر تقاص بیفتد...(گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۹۵) از سوی دیگر بازنمایی‌های جمعی نمادهایی تجریدی از واقعیت اجتماعی‌اند که در داستان با تلاش، رفت و آمد و پیگیری این ما-راوی نشان داده می‌شود.

در ساختار نیز می‌توان نشانه‌های گروه‌بودن را در دو ساحت بازجست؛ اوّل شناسایی گروه بر اساس مدلی است که خود ما-راوی ارائه می‌کند و دوم برداشت‌های مبتنی بر متن است که این هویّت جمعی را تثبیت می‌کند.

۲-۲-۱-۲-۱. ما از دید راویان داستان

زهاوی در مقاله خود با تمسک به ایده‌های فلسفی و جامعه‌شناختی، بیان می‌کند که اساساً «مفهوم کیفیت پدیداری حالت‌های آگاهانه به‌صورت میان‌فردی شکل می‌گیرد» (Zahavi, 2021: 11). این موضوع نشان می‌دهد تعامل اجتماعی تا چه حد در شناخت افراد از خودشان مؤثر است. در داستان نیز هر جا ما-راوی به ماهیّت خود اشاره

می‌کند تا ویژگی‌ای از خود را نشان دهد، نشانه‌ای از جمع‌بودگی در آن دیده می‌شود:

> خوب ما هم هر روز می‌آمدیم بیرون و در را محکم پشت سرمان به هم می‌زدیم و می‌رفتیم دم دکان این دوست یا آشنا به آن پارک که دو سه تا از هم‌دوره‌ای‌ها همیشه بودند و می‌شد برایشان از آن روزها گفت... (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۹۲)
>
> نگاه کردیم. پنج شش نفر بودند: دو تاشان همسن بودند، یکی هم جوان بود و ریش داشت. آن دو تای دیگر بچه‌سال بودند. (همان‌جا)
>
> ما حالا دیگر بزرگ قبیله، نه خاندانیم، یا دست‌کمش خانواده. (همان: ۳۹۵)
>
> شب توی انجمن فهمیدیم که نواله را با آرد گندم و پنبه‌دانه درست می‌کنند. (همان: ۴۰۱)

در بخش‌های دیگری از داستان این ما از دید دیگران تصویر می‌شود، این تصویر از رهگذار گفتگوها (گفته‌های هر دو طرف) به مخاطب منتقل می‌شود:

> گفتیم: «بابا می‌زنیم. همه‌مان انگشت می‌زنیم. اصلاً امضاء می‌کنیم، ناسلامتی ما مردم سواد داریم.» (همان: ۳۹۰)
>
> بچه‌اش را داد دست یکی و دو دستش را زد پر قدش: «بله می‌دانم، یکی دو تاتان از آن کوچه در رفتند، فقط مانده‌اید شما نه نفر.» (همان: ۳۹۳)
>
> گفتیم: باشد، شب می‌آییم انجمن بقیه‌اش را می‌شنویم. (همان: ۴۰۰)

راویان با اشاره‌هایی به سن، موقعیّت اجتماعی، فعالّیت فرهنگی و سطح اجتماعی‌شان، خود را معرّفی می‌کنند و این اشاره‌ها که شامل همهٔ اعضای گروه می‌شود، بدون قائل شدن هیچ استثنائی صورت می‌گیرد.

۲-۲-۱-۲-۲. ما از دید مخاطب

راوی درون‌روی‌داد[1] این داستان در هر دو بُعد مناقشه‌برانگیز کنش جمعی و انگیزش (قصدیّت) جمعی، نمود یافته است. اشمید در تئوری خود در باب انگیزش جمعی سه حالت مختلف را مرور می‌کند:

> برخی از نویسندگان ادعا می‌کنند که قصدیّت جمعی، قصدیّتی است با محتوای جمعی؛ برخی دیگر به نظر می‌رسد به حالت خاصی استناد می‌کنند، درحالی‌که برخی نیز ادعا می‌کنند که آن حیثی که قصدیّت جمعی از آن حیث جمعی است باید حیث فاعلی باشد. (۱۳۹۵: ۳۸)

نمود کنش در افعالی است که عملکرد گروه را به‌صورت مشترک نشان می‌دهند: رفتیم، گفتیم، خندیدیم، اشاره

1. Homodiegetic

کردیم، دیدیم، التماس کردیم، نگاه کردیم، قربان صدقه‌اش رفتیم، گرفتیم، شنیده بودیم، پیغام دادیم، خوردیم، پرسیدیم، رسیدیم، سپردیم و...

نمود انگیزش جمعی که روایت را به ذهنیّت جمعی نزدیک می‌کند، در عبارت‌هایی قابل ردیابی است که قصد و نیت‌های مشترک گروهی را نشان می‌دهند یا در افعالی که بی‌واسطه امکان انجام‌شدن به‌صورت دسته‌جمعی ندارند:
حتی وقتی از پنجره یا مهتابی خم شدیم و نگاه کردیم باورمان نشد. (گلشیری، ۱۳۹۲: ۳۸۷)

> می‌دانستیم، که مورچه‌ای یا مگسی را نشان می‌دهند که ببین پاهایش را می‌بینی یا نه. (همان: ۳۹۰)
> حالا دیگر خوب می‌فهمیدیم چه می‌گوید. (همان: ۳۹۱)
> دیگر می‌فهمیدیم در عوض این کار این شتر را دست‌خوش می‌خواست. (همان: ۳۹۱)
> هیچ کدام جرئت نداشتیم چشم در چشم هم بیندازیم. (همان: ۳۹۲)
> توی دل‌مان گفتیم، استغفرالله، گفتیم خدا ببخشد به شوهرش... (همان: ۳۹۳)
> برگشتیم که مثلاً کلفتی بارش کنیم، که ریختند دورمان. (همان‌جا)
> شب توی انجمن فهمیدیم... (همان: ۴۰۱)
> اما حالا ما همه مطمئنیم که خواب نبوده... (همان: ۴۰۱)
> یادمان رفت. (همان: ۴۰۳)
> یا استفاده از «گفتیم» به معنای تصمیم گرفتیم:
> گفتیم می‌ایستیم تا همه‌شان رد بشوند... (همان: ۳۸۸)
> گفتیم، برویم با حاج بمانی حرف بزنیم. (همان: ۳۹۵)
> گفتیم، برویم حیدری سنگسری را، اگر زنده است پیدا کنیم. (همان: ۳۹۶)
> گفتیم دوری بزنیم ببینیم این اطراف زمین بایری هست. (همان: ۴۰۳)

در موقعیت‌های داستانی مشابه، مارگولین حالت دوم را مورد نقد قرار می‌دهد:

> رفتار و ادعاها در فضای بینِ فردی در عبارت‌های «ما احساس کردیم»، «فکر می‌کردیم»، «به ذهن‌مان خطور کرد» در روایت اوّل‌شخص جمع، بر خلاف «دویدیم» یا «پیدا کردیم»، علی‌رغم یک‌پارچگی گوینده، از نظر درونی ناهمگن است زیرا متّکی بر دانش بی‌واسطه روان او [گوینده نسبت به دیگران] است و بر اساس فرضیه‌هایش (در مورد سایرین) شکل‌گرفته است. یک بار دیگر، «ما» مساوی با من + دیگر(ان) است، نه من + من (1996: 121).

مارگولین به دلیل محدودیّت ذهن افراد در آگاهی از ذهن دیگران، امکان وجود روایت جمعی را رد می‌کند. از طرف دیگر با پیش‌فرض نمایش ذهن در روایت‌های اوّل‌شخص (مثلاً جریال سیال ذهن) پالمر ایده‌ای را بسط

می‌دهد که در آن انسان را دارای دو دیدگاه روایی فرض می‌کند، آگاهی از ذهن در مورد اوّل‌شخص مفرد، معطوف به دیدگاه درونی است. در مقابل، دیدگاه بیرونی بر عموم، اجتماع، عینیّت و مکان‌ها تأکید دارد. درنهایت او بیان می‌کند که تفکّر مشترک، گروهی و جمعی در شخصیت‌پردازی روایت‌های داستانی به این بعد تعلق دارد زیرا شناخت توزیع‌شدهٔ اجتماعی (یعنی همان دیدگاه بیرونی)، ماهیتاً بین‌الاذهانی است و در مورد انعکاس آن در روایت او معتقد است جهان مفروض داستانی می‌تواند با وام‌گیری از جهان واقعی و مفهوم ذهن اجتماعی، روایت‌های جمعی بسازد:

> روان‌شناسان اجتماعی به‌طور معمول از اصطلاحات ذهن و کنش ذهنی نه‌تنها در مورد افراد، بلکه در مورد گروه‌هایی از افراد که به‌عنوان واحدهای بین‌ذهنی کار می‌کنند نیز استفاده می‌کنند؛ بنابراین، می‌توان گفت گروه‌ها «فکر می‌کنند» یا «به یاد دارند». شاخه‌ای از روان‌شناسی اجتماعی که نظریه اسناد[1] نامیده می‌شود، در باب مطالعه چگونگی نسبت دادن حالات ذهنی به دیگران است... نظریه اسناد را می‌توان در چندین جهت مختلف مانند تجزیه و تحلیل جنبه‌های مثبت و موقعیت کلی اسناد درون گروهی [در نظر گرفت] و ماهیّت نوعاً منفی، تعمیم‌دهنده و قربانی را به انتساب‌های برون گروهی [نسبت داد] (2011: 81-83).

به این ترتیب به نظر می‌رسد در این تقابل، مارگولین با دیدی استقرایی مبنا را بر معناکردن جهان با تکیه بر فهم و استنباط فردی قرار می‌دهد. در مقابل پالمر بر اساس یک مسیر قیاسی عقیده دارد بخشی از منِ جزئی، مفهوم خود را از مای کلی و با ارجاع به بیرون از خود می‌یابد.

ما-راوی داستان مورد بحث، با تکیه بر ضمیر ما، به‌صورت آشکار میان خود و دیگر(ان) داستان فاصله‌گذاری انجام می‌دهد. رخدادهای داستان بر اساس روی‌کرد این ما-راوی بااهمیّت/بی‌اهمیّت تلقی می‌شوند برای مثال روایت مرگ دختر سیّد محدود به یک نقل قول و پس از آن یک اشارهٔ گذرا است درحالی‌که مرگ سرحدی-یکی از اعضای این ما- به‌صورت زمان‌پریشانه و با بسامد[2] بالا در داستان بیان شده است.

در نتیجه شرحی بر قصیده جملیه داستانی ژانرمبنا است؛ زیرا همان‌طور که آسابرگر اشاره کرده است «داستان‌های ژانرمبنا اصولاً روایت‌های قالبی‌اند و اثرگذاریشان به دلیل تبعیّت آن‌ها از عرف‌ها و ساختارهای کاملاً شناخته شده و پذیرفته‌شدهٔ پیرنگ است» (۱۳۹۸: ۱۷۰). خروج از نرم‌های پی‌رنگ این داستان، مربوط به زاویه‌دید منحصر به‌فردی است که نویسنده به‌کار گرفته است که آن نیز در سایهٔ جمعی نمایش دادن خاطرهٔ بازگو شده، پذیرفتنی است.

---

1. Attribution Theory
2. Frequency

۳-۲. سبک

خوانش سبکی روایت اوّل‌شخص جمع در شرحی بر قصیده جملیه، در درجهٔ نخست معطوف به مواجهه با صورت زبانی متفاوت ما–راوی است و در درجهٔ دوم نقش گفتمان‌ساز این زبان متفاوت را می‌کاود.

گزینش زاویه‌دید «ما»، به‌صورت تلویحی حاوی پیش‌فرض تقابل‌های دوگانی است؛ زیرا «ما» همیشه در رویارویی با دیگر/دیگران پدید می‌آید. وقتی ما–راوی به‌عنوان زاویه‌دید کلّی داستان انتخاب می‌شود، به دلیل ماهیّت سیّال خود، نیاز دارد در طول داستان به‌صورت مداوم تقویت شود. این تقویت‌شدگی در داستان شرحی بر قصیدهٔ جملیه، در دو شاخه پی گرفته شده است؛ یکی تأکید راوی بر اعضای خود که به اشکال آن اشاره شد و دیگر، تمایز سبکی راوی است که با کاربرد صورت‌های زبانی متداول تفاوت دارد؛ بنابراین با پررنگ کردن تفاوت‌های شاخهٔ ذکرشده، در واقع عامل تقویت‌کنندهٔ «ما» در طول داستان مشخّص خواهد شد.

گلشیری در این داستان از تیپ پیرمردان فرهیختهٔ بازنشسته استفاده کرده است اما با افزودن ظرافت‌های خاص خود، آن را از حد تیپ فراتر برده است. مهم‌ترین ویژگی شاخص ما–راوی دایرهٔ واژگانی اوست که او را به شخصیّتی داستانی بدل می‌کند و عنوان داستان نیز به فراخور همین لحن روایی انتخاب شده است.

مشاغل بعضی از اعضای گروه در داستان ذکر می‌شود:

> یکی‌مان رئیس ادارهٔ دارایی همین بهشهر بوده... (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۹۵)
> غیاثی دبیر بازنشسته است (همان: ۳۹۷).
> عباس‌زاده، بایگان سابق شهرداری، قصیده‌ای با ردیف جمل گفته بود. (همان: ۳۹۹)

نثر داستان آشکارا اتمسفری متفاوت با گفتار معمول دارد. این تفاوت در چند بخش قابل مشاهده است ازجمله این که بسامد واژگان عربی در گفتار ما–راوی بالاست و از عبارت‌هایی مثل مصافحه کردن (همان: ۳۹۷)، به رای‌العین دیدن (همان: ۳۸۷ و ۳۸۸) و امثالهم به جای معادل‌های فارسی استفاده شده است. دیگر آن که وقتی ما–راوی روی تصویر مربوط به شترها متمرکز می‌شود، دایرهٔ لغاتش با موضوع کلام تناسب تام دارد:

> قطار شتر بود. بیست، نه، بیست و پنج شتر بود با همان گردن‌ها و کوهان‌ها و لفج و لب‌های کف‌کرده. (همان: ۳۸۷)

یا در شرح مواجهه اوّلیه با شتربان: ساربان چوخا بر دوش و پاتابه به پا، افسار پیشاهنگ به این دست و چوبی به زیر آن بغل جلو جلو داشت می‌رفت. (همان‌جا)

> [ساربان] طوماری از پتۀ شالش بیرون کشید... (همان: ۳۸۹)
>
> دستش را گرفتیم و قربان صدقه‌اش رفتیم که، «جانم مگر نمی‌بینی، اگر این شتر لوک مست شود کار دست‌مان می‌دهد؟» (همان‌جا)
>
> شتربان رفت به سراغ شتر پیشاهنگ، های و هویی کرد و با چوبش به زیر چفته‌های دو دست شتر زد و نشاندش و با طنابی دست چپش را بست. بعد بقیه را هم هر جا بودند نشاند و عقال بست و دستی تکان داد... (همان: ۳۹۲)
>
> نگاهی به شترها کردیم که داشتند هم‌چنان چیزی را لف‌لف می‌خوردند. (همان‌جا)
>
> خاطرۀ شتر که هیچ، حتی حضور قاهر آن کویر لوت هم فراموش‌مان می‌شود. (همان: ۳۹۸)
>
> ...غلت می‌زنیم و پشت به درها و پنجره‌های رو به کوچه می‌خوابیم تا در خواب‌های‌مان ببینیم که کلف‌های گشاده‌شان را رو به ما گرفته‌اند... (همان: ۴۰۵)

از سوی دیگر در بعضی قسمت‌ها زبان راوی شاعرانه است:

> تیر مژه‌های آن دو چشم سیاه انگار سرمه کشیده‌اش این بال‌بال‌زن به قفس سینه نشستۀ ما را نیز نشانه کرده بود. (همان: ۴۰۰)

بیتی هم منسوب به یکی از اعضای گروه از قصیده‌ای که او سروده، نقل شده است:

> تا زمین هست و زمان و دست و دامان ای جمل/ فرقدین آسمان و کوه کوهان ای جمل... (همان‌جا)

مضافاً، اشاره‌هایی نیز به مباحث ادبیات در داستان وجود دارد:

> یادداشت کرده بود از فرهنگ معین، خواند... (همان: ۳۹۸)
>
> دیوان منوچهری را از کیفش در آورد، حتماً هم الا یا خیمگی خیمه فرو هل را می‌خواست بخواند. (همان‌جا)
>
> از لغت‌نامه هم می‌خواست بخواند... (همان‌جا)
>
> برای سیّد گفتیم که چرا باید نگه‌شان داشت، حتی جا برای‌شان درست کرد. می‌گفت: «من به معلقات سبع چکار دارم؟ به من چه که این‌جا خار پیدا نمی‌شود...» (همان: ۴۰۱)
>
> نام انجمن ادبی نیز فخرالدین اسعد است که با موقعیت جغرافیایی داستان متناسب است. (همان: ۳۹۹)

آنچه گزینش این تفاوت معنادار در سبک زبانی داستان را بااهمیّت می‌کند، مسئلۀ کلیدی تقابل سنّت و مدرنیته است که گلشیری با استفاده از دو عنصر کلیدی آن را پرداخته است؛ یکی تصویرپردازی داستان است که در آن تقابل‌ها نمود یافته‌اند و در مواردی شکل نمادین دارند: شترها از **کویر** وارد **شهر** ساری می‌شوند، **شترها** در خیابان برای

ماشین‌ها ترافیک ایجاد می‌کنند، ساربان از پر شالش **طومار** بیرون می‌کشد و ما-راوی داستان با استفاده از **استامپ** آن را تأیید می‌کند و مواردی از این دست. عنصر دیگر سبک زبانی است که در داستان به‌کار گرفته شده است. آن‌چه در شرح ماوقع و دیالوگ‌های داستان وجود دارد، نوعی فاصله‌گذاری و در واقع انتقال دیگرگون تقابل با بهره‌گیری از صورت زبانی یا به بیان دیگر ویژگی بلاغی صدا در داستان است. ویژگی‌های بلاغی صدا از مهارتی ناشی می‌شود که گوینده با آن استراتژی‌های متنی خاصی را به کار می‌گیرد که مستقل از سلسله مراتب اجتماعی وجود دارد (Scholes et al, 2006: 321). کارکرد ویژگی‌های بلاغی ذکر شده در داستان علاوه بر آن‌چه گفته شد، در فاصله‌گذاری متمایزکنندهٔ گروه با دیگران نهفته است کما این که جنکینز هویّت گروه را محصول تعریف درونی جمعی می‌داند. این هویّت در گرو تشابه و اختلاف با سایرین است:

> یکی از چیزهایی که همه در آن مشترک‌ایم، تمایز ما با دیگران است. غالباً در برابر تمایز آن‌هاست که شباهت ما مشخّص می‌شود. تعریف ما شامل تعریف گسترده‌ای از آن‌ها نیز می‌شود. وقتی ما دربارهٔ دیگران سخن می‌گوییم اغلب در مورد خود نیز حرف می‌زنیم در جهان انسان، شباهت و تفاوت همواره کارکردهای یک دیدگاه هستند: شباهت ما تفاوت آن‌هاست و برعکس. شباهت و تفاوت در سراسر یک مرز مشترک بازتاب یک‌دیگرند. در این مرز، ما آن‌چه هستیم و آن‌چه نیستیم را کشف می‌کنیم (جنکینز، ۱۳۹۶: ۱۲۶).

در مصداق‌های متنی نیز نشان داده شد ما-راوی چگونه در بخش‌های مختلف از مشاغل اعضای گروه یاد می‌کند یا به عضویت‌شان در انجمن ادبی اشاره می‌کند و به این ترتیب نشان می‌دهد علایق و فعالیت‌های مشترکی در میان‌شان وجود دارد.

در باب تفاوت با دیگران می‌توان نمونه‌های قابل توجهی در متن یافت که عمدتاً معطوف به زبان راوی و اشاره به تفاوت با سایرین است و خصوصاً جایی برجسته‌سازی می‌شود که ما-راوی به زبان محلّی خودشان اشاره می‌کند: «این بار هم شانه بالا انداخت و هم دست تکان داد و هم به زبان فصیح خودمان فرمود: 'هر کی بَوْریه شه دوزنه'» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۹۱)

جدا از گرایش به سنت‌های گذشتهٔ منعکس شده در مصادیق که با سن و موقعیّت اجتماعی ما-راوی مرتبط است در گفته‌ای مستقیماً به فاصلهٔ میان راویان و دیگران اشاره می‌شود: «التماسش که کردیم و حتی یکی ازش خواهش کرد که آبروی ما مردم را پیش این فرنگی‌مآب‌ها نبر...» (همان: ۳۹۰) مقصود از فرنگی‌مآب‌ها مردم شهری است که راویان در آن ساکن هستند. کارکرد این اشاره‌ها، تقویت‌کنندهٔ بُعد گروه‌گرایی در داستان است که زاویه‌دید داستان را

پشتیبانی می‌کند. این گروه‌گرایی از جنبه‌ای دیگر تاکیدی است بر این مسئله که راویان سایر شهروندان را خارج از محدودهٔ گروه خود می‌بینند حتی وقتی به همراه سایر شهروندان در مواجهه با بحرانی مشترک قرار گرفته‌اند و برای رفع این بحران همکاری می‌کنند. این فاصله‌گذاری، در واقع به شخصیّت‌پردازی داستان کمک می‌کند؛ اشاره به ویژگی‌های افرادی که خارج از دایرهٔ راویان قرار می‌گیرند، به شکل تقابلی، برابر با آشکارسازی ویژگی‌های گروه راویان است.

۱-**زن‌ها** (همان: ۳۸۹، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۹)

۲-**جوان‌ها** و **بچه‌ها** (همان: ۳۸۹، ۳۹۲، ۳۹۵، ۴۰۳)

درحالی‌که در بخش‌هایی از داستان، راوی اشاره‌هایی به جنسیّت، سن و فعالیّت‌های خود دارد:

> بعد هم که ما بودیم، همهٔ **پیرمردهای بازنشسته** یا بیکار که حالا شده بودیم ریش‌سفید محل یا اصلاً بزرگ خاندان. (همان: ۴۰۲)

در مطالعات سبک‌شناسی، تفسیر ضمیر ما که به گوینده و دیگران ارجاع می‌دهد، به خودی خود با ابهام همراه است. (هوپ و رایت، ۱۳۹۶: ۳۱) گلشیری با انتخاب لحن فاخر و متفاوت برای ما-راوی این داستان تعمّداً به ابهام تفسیر مرجع دامن می‌زند و تعیین مرز من و ما در این داستان را با دشواری روبه‌رو می‌کند؛ راوی با تمسّک به قاعدهٔ دستوری زبان فارسی در اطلاق کردن ضمیر ما به من، گاهی شخص خود را ما می‌خواند و به این ترتیب تشخیص اِفراد او در جمع مایی که مدعی روایتگری است، سخت و شاید ناممکن است.

نتیجه‌گیری

ژانر خاطره ازجمله ژانرهایی است که می‌تواند بستری مناسب برای تجمیع دیدگاه‌های روایی مختلف قرار گیرد که خاطرهٔ جمعی نامیده می‌شوند. خاطره‌های جمعی عموماً حول محور دالّی مرکزی شکل می‌گیرند و اتّفاق نظر یا تأثیر مشترکی را نشان می‌دهند که این دالّ مرکزی بر گروه روایتگر گذاشته است. گلشیری نیز در داستان شرحی بر قصیده جملیه، با استفاده از تکنیک‌های روایی، یک خاطره را به شکل جمعی روایت کرده است. در این داستان منِ محوریِ خاطره‌گو تا حدّ زیادی به ما-راوی ذهن‌گرا نزدیک می‌شود و به این طریق راوی اوّل‌شخص می‌تواند محدودیّت‌هایی مثل زمان و مکان‌مندی و آگاهی هم‌زمان از ذهنیّت اعضای خود را کم‌رنگ کند.

زبان و لحن گروه ما-راوی به‌گونه‌ای متناسب با عنصر شخصیّت‌پردازی هماهنگ شده و برون‌داد این هماهنگی در باورپذیری روایت جمعی این داستان نمود یافته است. ما-راوی این داستان در ساخت و محتوا بر ویژگی‌های

جمع‌بودگی تأکید دارد؛ گلشیری از دو جهت این جمع‌بودگی را در داستان تقویّت کرده است: اول از طریق اشاره‌هایی که راوی به ویژگی‌های خود دارد و دوم تصویری که از ماهیّت راویان در طول داستان نشان داده می‌شود.

هرچند این داستان با آنچه ذهنیّت جمعی خوانده می‌شود فاصله دارد، تلاش موفقیت‌آمیزی برای خلق یک موقعیّت روایی جدید با استفاده از زاویه‌دید اوّل‌شخص جمع است. راوی داستان در مواردی قابل تقلیل‌یابی به من+دیگران است؛ امّا در اغلب موارد، یافتن خطوط فارق میان من و دیگران مشکل و پیچیده است. دلیل اصلی این عدم تمایز در گزینش لحن منحصربه‌فردی است که متأثر از ویژگی‌های مجموع اعضای گروه است. از سوی دیگر داستان به لحاظ ویژگی‌های سبکی و بلاغی به‌خوبی تقابل گروه ما-راوی با دیگران را نمایش می‌دهد و بر مفهوم فاصلهٔ گروه با سایرین صحّه می‌گذارد.

درنهایت این‌که گزینش ژانر خاطره، جمعی بودن این خاطره و فاصله‌گذاری بین گروه ما-راوی با سایر مردم شهر همگی وجوه ساختاری هوشمندانه‌ای هستند که گلشیری آن‌ها را در به تصویر کشیدن یک سوژه مرکزی به‌خدمت گرفته و استفاده از روایت جمعی را از سطح تکنیک صِرف، به گفتمان روایی بدل کرده است که در آن تمام عناصر در یک‌راستا، مؤید ویژگی جمع‌بودگی گروه راویان در بیان روایتی جمعی از رخ‌دادی مشخّص هستند.

کتابنامه

آسابرگر، آرتور. (۱۳۹۸). تحلیل گفتمان کاربردی. ترجمهٔ حسین پاینده. چ ۲. تهران: مروارید

آلوت، میریام. (۱۳۹۸). رمان به روایت رمان‌نویسان. ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس. چ ۴. تهران: مرکز

اشوایکارت، دیوید و هانس برنهارت اشمید. (۱۳۹۵). قصدیت جمعی. ترجمهٔ مریم خدادادی. تهران: ققنوس

اخوت، احمد (۱۴۰۰). نقش‌هایی به یاد. چ ۴. تهران: گمان

تولان، مایکل. (۱۳۹۸). روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی. ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چ ۳. تهران: سمت

جاهدجاه، عباس و لیلا رضایی (۱۳۹۲). «بررسی نظری و کاربردی روایت اوّل‌شخص جمع». جستارهای ادبی. ش ۱۸۲. صص ۴۷ـ۷۴.

جنکینز، ریچارد. (۱۳۹۶). هویّت اجتماعی. ترجمهٔ نازنین میرزابیگی. تهران: آگاه

خانجانی، کیهان. (۱۳۹۹). «از کجا می‌آیی ای اقبال پی». روزنامه شرق. سال هفدهم. شماره ۳۷۳۹. چهارشنبه ۲۱ خرداد

دوبه، فرانسوا. (۱۳۹۰). صیانت از هویّت خویش در هویّت. جمعی ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: مرکز

روزبه، محمدرضا. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی دو داستان زیباترین غریق جهان اثر مارکز و شرحی بر قصیده جملیه از هوشنگ گلشیری». پژوهش های ادبیات تطبیقی. دوره ۴. ش ۳. صص ۸۰-۵۹.

ژنت، ژرار. (۱۳۹۲). تخیل و بیان. ترجمهٔ الله‌شکر اسداللهی تجرق. تهران: سخن

شیری، قهرمان. (۱۳۹۲). جادوی جن‌کشی. تهران: ورا

غلامی، احمد؛ رضوانی، سعید. (۱۳۹۹). «مجادله با قصیدهٔ جملیه» در روزنامه شرق. سال هفدهم. شماره ۳۷۲۹. چهارشنبه ۷ خرداد

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۲). نیمه تاریک ماه. چ ۲. تهران: نیلوفر

مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۹). کتاب ارواح شهرزاد. چ ۳. تهران: ققنوس

مارتین، والاس. (۱۳۹۱). نظریه‌های روایت. ترجمهٔ محمد شهبا. چ ۵. تهران: هرمس

هوپ، جاناتان و لارا رایت. (۱۳۹۶). سبک‌شناسی کاربردی. ترجمهٔ سیدمحمدباقر برقعی‌مدرس. تهران: علمی و فرهنگی

Bekhta, Natalya. (2017) . "We-Narratives: The Distinctiveness of Collective Narration". in *Narrative*. Vol. 25. No. 2. Pp. 164-181.

Cuc, Alexandru, Ozuru, Yasuhiro, Manie, and Hirst, William. (2006). “On the formation of collective memories: the role of a dominant narrator”. in *Memory & Cognition.* No. 34. Pp. 752–762.

Fludernik, Monika. (2011). “The Category ‘Person’ in Fiction: You and We Narrative and the Question of Authors and Readers.” in Current Trends in Narratology. edited by Greta Olson. de Gruyter. Pp. 41-101.

Margolin, Uri. (1996). “Telling our story: on 'we' literary narratives”. in *Language and Literature.* Vol. 5. No 2. Pp. 115-133.

MullerFunk, Wolfgang. (2003).” On a Narratology of Cultural and Collective Memory”. *In Journal of Narrative Theory*. Vol. 33, No. 2. Pp. 207-227.

Palmer, Alen. (2011).”The Mind Beyond the Skin in Little Dorri”. in Current Trends in Narratology. edited by Greta Olson. Berlin. New York: de Gruyter. Pp. 79-100.

Prager. Jeffrey. (2001) “Collective Memory”. in Psychology of International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. edited by Neil J. Smelser and Paul B. Baltes. Amsterdam: Elsevier. Pp. 2223-2227.

Richardson, Brian. (2011). “U.S. Ethnic and Postcolonial Fiction: Toward a Poetics of Collective Narratives”. in Analyzing World Fiction. edited by Frederick Luis Aldama. University of Texas Press. Pp. 3-16.

Scholes, Robert, Phelan, James and Kellogg Robert. (2006). The Nature of Nsrrative. New York: Oxrord University Press.

Tuomela. Raimo. (2007). The Philosophy of Sociality The Shared Point of View. New York: Oxford University Press.

Zahavi, Dan. (2021). “We in Me or Me in We? Collective intentionality and selfhood”. in *Journal of Social Ontology*. Vol. 7. No. 1.Pp 1-20.